DOI:10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.007063

Cross Street in Tower: Lin Fengmian's Tortuous Exploration of "Giving Society Artistic Features" during the Beijing Art Conference

塔中的十字街头：北京艺术大会期间林风眠“社会艺术化”的曲折探索

中山大学艺术学院助理教授　冯嘉安

摘要：20世纪20年代，在鲁迅译介了厨川白村的《出了象牙之塔》和《往十字街头》等作品后，中国文艺界开始频繁地使用“象牙之塔”和“十字街头”这对矛盾的词汇。1927年，由北京艺专校长林风眠主张举行的北京艺术大会，就以“提倡民间的表现十字街头的艺术”为口号。但林风眠此时的“社会”“大众”“民间”等观念，仍是象牙塔中理想化的想象，虽然力倡“艺术走向民间”，但“为艺术而艺术”的理想仍在其观念中根深蒂固，是其艺术创作的逻辑起点。

关键词：林风眠；象牙之塔；十字街头；北京艺术大会

基金项目：本文为2020年度国家社科基金艺术学重点项目“中国现代革命题材美术作品研究”（批准号：20AF007）的阶段性研究成果。

Abstract: In the 1920s, the literature and art circle in China began to frequently use two contradictory words— "ivory tower" and "cross street", after Lu Xun translated *Leave the Ivory Tower* and *To the Cross Street*, books written by Kuriyagawa Hakuson. In 1927, Lin Fengmian, president of the Beijing National Art College, held the Beijing Art Conference, with "promoting cross-street folk art" as the slogan. However, Lin's concept of "society", "people" and "folk" back then was still an idealized concept in ivory tower. Although he advocated "pursuing people-oriented art", the idea of "art for art's sake" was deeply rooted in his mind and was a logic inspiration for his creation.

Key words: Lin Fengmian; ivory tower; cross street; the Beijing Art Conference

1926年1月，林风眠结束留法岁月归国。在海上漂泊一月后，林风眠于2月6日靠岸登陆上海时方知，自己已为国立北京艺专校长，此时他尚不足26岁。至1927年春夏之交，在北京艺专经营年余后，林风眠认为艺专人才济济、东西艺术荟萃，校中的绘画团体与展览会也已形成热闹的艺术氛围，于是倡议举办“北京艺术大会”。此次艺术大会以“提倡民间的表现十字街头的艺术”为使命之一，反映出1927年北京艺术界对20年代中期以后学界讨论得沸沸扬扬的“出了象牙之塔”和“往十字街头”之回应。然而，在北京艺术大会前后的林风眠，与当时文艺界不少人类似，在对“塔”与“街”的矛盾及如何取向问题上心存纠结。本文尝试探讨林风眠在1927年对“提倡民间的表现十字街头的艺术”的真实认知，以及林风眠在归国初期的艺术主张与追求。

一、20世纪20年代的“象牙之塔”与“十字街头”

1922年，刚刚崭露头角的作家易家钺（1899—1972）在《改造》杂志上发表《十字街头的中国》。在这篇洋洋洒洒的文章里，易家钺从“痛苦的呼声”“致乱之源”“外部的侵迫与内部的紧张”等方面对中国当时的形势进行剖析，最后指出中国站在存亡的“十字街头”上——有些路可走、应走，有些路不可走、不应走。[1]此处易家钺的“十字街头”仍是一个比喻，一个以十字四象限坐标来分析中国前路的理论洞察。

在20世纪20年代，“十字街头”用以指代人生与艺术方面的交汇——而非易家钺所论证的国家与民族方面——成为“象牙之塔”的对立面，须待到1925年左右。鲁迅在1925年2月14日《京报副刊》发表了翻译自日本文艺评论家厨川白村的《出了象牙之塔》[2]，周作人又在1925年4月24日的《语丝》杂志以“开明”为笔名发表《十字街头的塔》，文中谈道：“厨川白村有两本论文集，一本名《出了象牙之塔》，又有一本名为《往十字街头》，表示他要离了纯粹的艺术而去管社会事情的态度。”[3]此后，中国文艺界开始频繁使用“象牙之塔”和“十字街头”这对矛盾的词汇。

鲁迅翻译的《出了象牙之塔》，开篇有厨川白村的前言《题卷端》。文中厨川白村引用其《近代文学十讲》一段落以阐述“象牙之塔”的含义：一种对丑陋的俗世视而不见，独享清高的艺术宫殿的艺术至上主义，也就是“为艺术的艺术”（art for art's sake）[4]。至于《往十字街头》，鲁迅并没有全书翻译[5]，唯独翻译了该文之序，附于《出了象牙之塔》译者《后记》之中。厨川白村在序文中谈及“十字街头”的含义，即走出象牙之塔，走到纷扰的街头，而所谓“十字”，便是人生与艺术的交汇点。[6]

从周氏兄弟对厨川白村的翻译和讨论可以看出，二人对“象牙之塔”和“十字街头”有着截然不同的态度。鲁迅在《后记》中认为厨川白村如果不遭遇地震灾难，必定选择战斗的路，一往无前。在厨川白村的遗稿中，鲁迅看到了战士的身影，看到了他对世态辛辣的、让人不禁拍手称快的批评，更看到自己的榜样。鲁迅通过旁观厨川白村来鞭策自己，将他国剜疮的“痛快”，分享给同病的国人。[7]

鲁迅这篇《后记》写于1925年12月3日，针对的是上文所言及同年4月24日周作人发表的《十字街头的塔》。周作人说：“我现在模仿他（厨川白村）说，我是在十字街头的塔里。”这表明了他不赞成“出了象牙之塔，往十字街头”的态度。[8]厨川白村“象牙之塔”与“十字街头”这对矛盾，自鲁迅译介到中国以后便产生了语义的转化。周作人发表《十字街头的塔》以后，鲁迅更加意识到这种转化带来的后果。[9]

周作人要在“象牙之塔”和“十字街头”之间造一座“十字街头的塔”，这也对应着其自许兼有“叛徒与隐士”[10]的双重人格中。“叛徒与隐士”包含着一种矛盾、彷徨、纠结的二重困境：对于传统文化，周作人是一位主张变革的“叛徒”；但要献身于全然截断传统、分裂秩序的革命，又是周作人所做不到的，因此只能做“隐士”[11]。而厨川白村认为，文学应作人生的批评而增加与社会的接触，日本的文坛不应在浅薄的享乐中安住下去[12]，换一个角度看，这简直就是鲁迅要对周作人说的话。

对“象牙之塔”和“十字街头”的纠结不仅出现在周作人的文字中，这还是当时知识分子的普遍心态：例如与鲁迅关系密切的荆有麟曾于1925年在《莽原》上发表《走向十字街头》，表达了一种走向十字街头观察世态后的失望：“倘若他们中间有被什么强有力者，压迫或宰杀的时候，他们都围在一旁拍手大笑，以表示被压迫或被宰杀者是应该的，而且他们自己是强有力者的一伙。有时候他们都钻进牢笼，过着那可怜可惨的生活。若有同情于他们而去营救时，他们总要互相冷笑着说：‘这是个傻子！’”[13]荆有麟表达出一种知识分子走向十字街头以后的格格不入，一种不被街中的民众所理解的困惑。又如，叶灵凤与潘汉年在1926年合编的《幻洲》杂志，也是“象牙之塔”和“十字街头”这对矛盾的混合体——刊物分为两部分，上半部分称作“象牙之塔”，由叶灵凤主编，下半部分称作“十字街头”，由潘汉年主编。叶灵凤的诗《象牙塔中》[14]是《幻洲》“不是宣言的宣言”，其中“天马行空”式地表达着唯美主义的主张；而潘汉年发表在《幻洲》创刊号上的《徘徊十字街头》则表示：“现在我要来提倡一种‘街头哲学’，现在想从事搜集‘街头’材料，假如你认为这种哲学有提倡的必要呢，请你也常到十字街头来徘徊、徘徊！”[15]再如，朱光潜1927年在给青年的信中有《谈十字街头》，也是源自厨川白村的两部小说，他认为“十字街头”有两种意义：一是近世学问和文艺趋向写实，提倡与现实生活接触，把学问从天上搬到地下；二是学术须普及于民众，流布人间、雅俗共赏。这是对“十字街头”的基本理解。但是朱光潜更强调的是，学问出了象牙塔以后，要警惕流俗化，他提醒青年“要时时戒备十字街头的危险，要时时回首瞻顾象牙之塔”，“我们要自由伸张自我，不要汩没在十字街头的影响里去”[16]。这依然反映出，从象牙塔中走出来以后，知识分子对于十字街头依然存在着隔阂。

以上种种反映出20世纪20年代中后期的中国知识分子，不能漠视“象牙之塔”和“十字街头”的对立，但是他们走出塔和走入街的尝试并不算成功，不是回避或失望，就是心存警惕与纠结。

林风眠在1957年回顾1927年的北京艺术大会（图1）时，表示这次大会是艺术大众化的表现，言语间表达了一种与鲁迅的贴近，以及对倾向于自由主义的现代评论派的疏远。[17]换言之，1957年的林风眠认为1927年的自己是出了“象牙之塔”而走入“十字街头”

图1-1　1927年5月11日，北京艺术大会上的合影（左段），载《晨报星期画报》1927年第2卷第85期，第1页

图1-2　1927年5月11日，北京艺术大会上的合影（中段），载《晨报星期画报》1927年第2卷第85期，第1页

图1-3　1927年5月11日，北京艺术大会上的合影（右段），载《晨报星期画报》1927年第2卷第85期，第1页

的。然而，1927年的真实情况与1957年的讲述似乎并不一致，此时的林风眠虽也言必称“社会艺术化”，但“为艺术而艺术”的理想并未被完全丢弃。这一年，林风眠已经自法国归来任北京国立艺术专门学校校长一年有余，并觉得在北京举办艺术沙龙的时机已到。经过这一年多的经营，艺专里形成了热闹的艺术空气。于是林风眠仿照法国沙龙的办法，举办以“集中艺术力量，实行整个的艺术运动”为目的的北京艺术大会。[18]

北京艺术大会前后，林风眠的思想与文艺界对“象牙之塔”和“十字街头”的纠结惊人的契合。如果说周作人要在十字街头造一座塔，林风眠则是在艺术的象牙塔中想象出十字街头，未曾“出了象牙之塔”，也未曾真正“走向十字街头”；林风眠满腔热血，要实现“社会艺术化”，却失望地发现“参观的群众哩，太可怜了，在留言簿上，稀里糊涂，不知瞎画些什么”[19]，这种失望跟荆有麟走向十字街头后的失望类似；而林风眠在《艺术的艺术与社会的艺术》中流露出的对艺术庸俗化的警惕，又与朱光潜的《谈十字街头》是一致的。

1927年的林风眠，怀揣着艺术理想希望走向民间，但十字街头的现实让他在北京艺术大会后倍感受挫。[20]

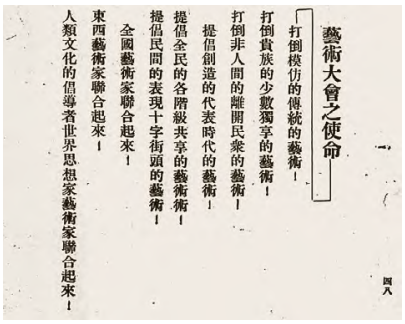
二、锋芒毕露的“十字街头”标语与风中飘摇的“象牙之塔”

在北京艺专这场1927年举办的“北京艺术大会”上，除纷繁丰富的绘画展览、音乐演奏和戏剧表演以外，当以一组态度鲜明、语气强烈的标语“艺术大会之使命”最受瞩目。这种瞩目既来自于参观者，包括知识阶层和大众阶层，更来自于当时北京的当权者。

这组标语醒目地印在1927年5月25日出版的《海灯·北京春季艺术大会特刊》封底上（图2），此前也作为标语张贴于艺专校内各处，并通过报刊广为流传。此标语由何人执笔，如今无史料可查，只能最低限度地知道，这是林风眠认可的标语。再观北京艺术大会举办前的一个月，《晨报》1927年4月11日刊登的北京艺专学生团体形艺社的《形艺社展览会宣言》[21]，或许就能发现“艺术大会之使命”标语的来源。形艺社为艺专学生所组织，本着“师生合作、共同研究”的精神，校长林风眠、教务总长王代之、教务长黄怀英等均加入该社。[22]从《形艺社展览会宣言》可以清晰地看到，“艺术大会之使命”标语，便是脱胎于此。[23]

“艺术大会之使命”这组左翼色彩浓厚的标语出现在敏感的1927年，足以让人触目，这也预示着此次艺术大会无法逃脱被政权压制的命运：北京艺术大会后，北洋政府最后一任教育总长刘哲甫一上任便实施了“国立九校改组”，北京艺专成为“国立京师大学校”的“美术专门部”，林风眠被排挤在“美术专门部”之外。[24]自“九校改组”以来，刘哲收到对林风眠具名、匿名的攻击信不下百封。其中署名“艺专全体学生”的匿名信，集中攻击北京艺术大会、北京艺专与林风眠的方方面面，当中特别指控“艺专借艺术大会宣传赤化”，尤其刺痛刘哲的神经。1927年9月2日，林风眠应刘哲之召赴教育部解释误会，复旦社记者记录了对话详情，翌日登载于《晨报》。林风眠对于以上指控，解释称“应以证据为主，艺专艺术大会之组织，编登报纸，实系以促进艺术进步为主（林当交出各报登艺术大会新闻稿册请刘查阅）”[25]。

林风眠向刘哲语“促进艺术进步”，套用鲁迅在《〈出了象牙之塔〉后记》的话来说，可谓“对牛弹琴”[26]。因为刘哲关心的不是艺术的进步与否，而是“打倒”一词带来的“负面”效应。当局对艺专“赤


藝術大會之使命

一、打倒模仿的傳統的藝術！
二、打倒貴族的少數獨享的藝術！
三、打倒非人間的離開民衆的藝術！
四、提倡創造的代表時代的藝術！
五、提倡全民的各階級共享的藝術！
六、提倡民間的表現十字街頭的藝術！
七、全國藝術家聯合起來！
八、東西藝術家聯合起來！
九、人類文化的倡導者世界思想家藝術家聯合起來！

四八

图2 《艺术大会之使命》，载《海灯·北京春季艺术大会特刊》封底，1927年5月25日，第48页

化”的嫌疑，也是源自于此宣扬“打倒”的标语，并曾派员撕去。在刘哲与林风眠的谈话中，别人的各类举报名目都不能成为林风眠被刘哲抓住的痛脚。唯独对此标语，刘哲可以理直气壮地大加斥责。刘哲认为，校园出现“打倒”标语是“下等社会”的行为，“使青年脑筋中弥布此阵打倒不合作之刺激名词，必收不良之结果”。在保守的刘哲的观念中，既然艺术上的主张是打倒传统、贵族、非人间，那么推而广之，社会他事亦无不可打倒。[27]这对刚上任不久的张作霖政权来说，无疑是一种潜在的威胁。

《晨报》的记录没有直接提及刘哲质问林风眠北京艺专包庇共产党一事，林风眠1957年5月10日在上海回忆此事时表示，刘哲质问他艺专内为何出现共产党，时间也在张作霖当权、李大钊牺牲前后，因而变得特别敏感。受到这种压力以后，林风眠感觉到北京已经不能久留，因而南下投靠蔡元培。[28]

这就不难理解，为何北京艺术大会上激进的标语，会让当时北洋统治者将其与“宣传赤化”联系在一起：如标语中“人类文化的倡导者世界思想家艺术家联合起来！”这样的话语方式，很容易让北洋当局与《共产党宣言》中“全世界无产者，联合起来！”等表述产生关联性的想象。

事实上，1927年4月28日与李大钊共同殉难的烈士中，谭祖尧和方伯务就是北京艺专的学生与教师。牺牲于1926年“三一八”惨案的姚宗贤，也是李大钊追随者中的艺专学生。[29]这些事件让1927年5月至6月举行的北京艺术大会蒙上了艺术以外的政治阴影。

三、标语背后：象牙塔中的“十字街头”

在一片“打倒”口号与标语下，北京艺术大会难逃因“有赤化之嫌”引起北洋政府的注意。但事实上，北京艺术大会创始人和参与者对于“艺术与社会”的观点与左翼美术有相当大的差距，甚至是南辕北辙的。因而需要厘清的问题是，在这些看似激进，激进得让张作霖政府忌惮的口号背后，北京艺术大会的组织者的真正主张是什么？

实际上，标语中诸如“打倒”“提倡”“联合”等表达方式，以及反传统、反贵族、提倡走进民间表现十字街头等倾向，与陈独秀在《文学革命论》提出的所谓“文学革命军三大主义”，即“曰推倒雕琢的、阿谀的贵族文学，建设平易、抒情的国民文学；曰推倒陈腐的、铺张的古典文学，建设新鲜的、立诚的写实文学；曰推倒迂晦的、艰涩的山林文学，建设明了的、通俗的社会文学”[30]，从精神的内涵到话语的形式，都有契合之处。林风眠等艺术运动主张者对“运动”语义的理解也源自新文化运动。能称之为“运动”者，必定聚合一定体量的社群力量，动员相当一部分群众参与其中。与此同时，运动的过程中也有从精英阶层向平民阶层扩散的趋势，故艺术运动的引领者均有启民众艺术审美之蒙的愿望。

将主张革新的艺术运动与新文化运动中的文学革命运动对标，是以蔡元培、林风眠为代表的美育倡导者的夙愿。但目睹陈独秀、胡适等人以摧枯拉朽之势确立了白话文运动的成就之时，艺术运动参与者明显感到艺术发展的落伍。蔡元培在1919年就呼吁“文化运动不要忘了美育”。为此，蔡氏勾勒出一幅艺术实践（包括美术、音乐、工艺、表演等）与艺术理论（包括文学、美学、美术史、音乐理论等）并举、艺术专业化（如讲座与研究所）与艺术大众化（如美术馆、博物院、剧院）并重，各种艺术媒介共同发展的理想图景。[31]蔡元培此言论发表8年后，1927年北京艺术大会“实行整个的艺术运动，促进社会艺术化”的主张，本质上也呼应着蔡元培上述美育发展的图景。

陈独秀在1920年谈“新文化运动是什么”时再次提及蔡元培的“文化运动不要忘了美育”，称中国若缺乏美术，将成为社会最致命的伤，种种干枯、没有趣味的东西无法引起人的最高情感。而且，他还认为中国若缺乏知识，仍可以向西方借；缺乏美术，则非得由中国人自己创造不可。[32]蔡元培在1924年11月至1926年2月欧游期间遇到林风眠，在蔡元培眼中，林君正是陈独秀所言“可创造中国自己的美术”之中国人，是可以具体践行其美育理想的艺术家。

林风眠留法期间，曾参与霍普斯会1924年5月21日于斯特拉斯堡（Strasbourg当时译作“史太师埠”）举办的中国美术展览会（图3）。其后，以“画最多，而最富创造之价值。不独中国人士望而重之，即外国美术批评家亦称赏不置”，被媒体美誉为“中国留学美术者之第一人”[33]。蔡元培所言“有吸收欧化之能力”“有结合新旧之天才”[34]的佼佼者，亦非林风眠莫属。于是，林风眠1926年初自法国返归中国，即受蔡元培之命任北京艺专校长。

霍普斯会在欧洲的艺术运动实践仅仅是一场热身，一定程度上起到了向世界介绍中国艺术的作用，但其影响力也仅限于留欧艺术圈子，充其量得到来自国内洋画界的遥相支援。[35]随着霍普斯会的主要成员纷纷回国，艺术运动的主战场也从欧洲转移到国内。北京艺术大会不同于斯特拉斯堡展览的重要一点是，组织者希望把这次展览办成一场真正动员全社会参与的艺术运动。等待着林风眠等人的，不仅是一场艺术运动，更是一场艺术斗争，而当艺术运动的理论转化成激进的标语后，等待他们的是北洋当局的重拳。

与其说上述激进的“打到”“提倡”“联合”等标语代表着北京艺术大会组织者的主张，不如说温和的艺术大会宗旨“实行整个的艺术运动，促进社会艺术化”[36]更能体现他们的追求（“整个的艺术运动”几个字也被粉刷至艺专的门上，而非作为粘贴的标语出现，林风眠等人也在宗旨下合影，更可见他们对此的认同）（图4），尽管二者是同一语义的两种不同表达。

“社会”与“整个”是此次艺术大会常并置出现的两个语汇。不仅艺术大会的宗旨“实行整个的艺术运动，促进社会艺术化”如此，就连北京艺专学生会出版的两本刊物——《十字街头》与《整个》[37]——亦包含了“社会”与“整个”两层含义。在艺术大会的组织者和参与者看来，何为“社会艺术化”？何为“整个”？

图3 旅欧中国美术展览会（一），载《东方杂志》1924 年第21卷第16期，第37页

图4 北京艺专二门上的“整个的艺术运动”标语，右二为林风眠、左一为王代之、左二为杨适生，载《晨报星期画报》1927年第2卷第84期，第1页

图5 林风眠参展北京艺术大会的油画作品《民间》，载《晨报星期画报》1927年第2卷第85期，第2页

关于何为“社会艺术化”？林风眠在1927年5月22日的《晨报星期画报（艺术大会号）》上发表的《艺术的艺术与社会的艺术》表达了他对“艺术与社会”关系的态度。林风眠追求的“社会艺术化”与左翼艺术活动所追求的普罗艺术有着本质上的差异。对于艺术究竟是“艺术的艺术”还是“社会的艺术”的争论，林风眠表达为“两者并不相冲突”——“倡‘艺术的艺术’者，是艺术家的言论，‘社会的艺术’者，是批评家的言论”[38]。这是一种言语策略，林风眠的话看上去是调和论，实质上是在迂回中坚持“艺术的艺术”，因为他是艺术家而非批评家。此外，林风眠在文中反对托尔斯泰那种以大众好恶作为艺术好坏评判标准的观点——“如果是这样，艺术家将变为多数人的奴隶，而消失其性格与情绪之表现”[39]。

值得注意的是，林风眠观念中“反对以大众好恶作为艺术好坏评判标准”并不等同于“艺术不表现民间”。他认为艺术创作的原初目的归于艺术家的内心，但表达的对象可以、且应当走向民间，这样才能达到“社会艺术化”。林风眠参展北京艺术大会的作品，便题为《民间》（图5）。林风眠在1957年对前来采访的李树声表示：“我的作品《北京街头》（又名《民间》）是当时的代表作，我已经走向街头描绘劳动人民。”[40]

邓以蛰曾对林风眠的绘画风格有入木三分的剖析，认为他的

画属于“理想派”，赞赏他富于创造力。[41]但在“民众艺术观”方面，邓以蛰却与林风眠有区别。邓以蛰发表于《现代评论》的《民众的艺术（为北京艺术大会作）》一开头就表示：“所谓民众的艺术，是指民众创造的艺术呢？还是为民众创造的艺术？”邓以蛰认为，中国当时的艺术只是艺术家的艺术，不是民众的艺术，因为它只是“用艺术的眼光”来评判的“艺术的艺术”，曲高和寡、孤芳自赏，很难打动民众的情感。邓以蛰的观点是：“为艺术而艺术的艺术只是艺术家同鉴赏家的艺术；民众的艺术，必得民众自己创造，给民众自己受用的才是呢。”[42]

民众的艺术是“民众创造的艺术”还是“为民众创造的艺术”？显然，邓氏倾向于前者。但林风眠对二者皆不认同：他的“社会艺术化”的主张是艺术家自上而下去提高全社会对艺术的接受水平——尽管在当时的情况下是一厢情愿——而不希望艺术被多数人的意见绑架而流于庸俗。林风眠认为艺术家的创作应该处于先导的地位，艺术的社会功用只在艺术生产之后发生，在艺术生产之前和发生时，艺术家不必过虑这个问题。艺术家的情感体验和艺术创作是个人化的，超个人的“为社会”会使艺术走向庸俗。林风眠此时的“为艺术”优先于“为社会”，甚至可以说，“为社会”不过是为艺术的“额外产出”。

“人生”和“民众”是林风眠在有关北京艺术大会的话语中反复提起的词汇。例如他在北京艺术大会上的演辞提到：

春季艺术大会，在这死沉沉的北京市上出现，真是不容易的事。民众对艺术的观念，现在差不多还在水平线以下，艺术是人生的，根本上，一般人就不知有所谓“人生”也者……我们这次所选的两片漫画一片是《刷新人生》，一片是《向民间去》这两片小画，简直可以抵艺术大会的一篇宣言，却也可以代表我们，做一篇发刊辞哩！[43]

作为当时的艺术领袖，林风眠期待引领一场艺术上的启蒙运动，以开启民众审美自觉。但民众在艺术大会上的表现又让林风眠觉得失望。究其原因，是艺术未能“向民间去”普及，民众的人生未能被艺术所“刷新”。

《海灯·北京春季艺术大会特刊》（图6）中有《艺术与民众》一文，作者为即将毕业于北京艺专西画系的刘开渠。他在该文中从北京艺术大会出发，讨论了“艺术与民众”的关系：

把艺术给予民众的唯一方法，就是艺术大会。所以艺术大会在研究艺术的人是绝对不容忽视的。民众对于艺术的认识是很浅的，他们所以没有鉴赏艺术的能力的原因，也是以前研究艺术者的过。因为他们每出一件作品都送往特殊的人的手里或私藏起来，而不知公之于民众。民众向来没有这种素养，当然不能认识艺术。现在研究艺术的人不应该再当一个少数人的消遣品的奴隶者；应该做一位为全人类的伟大创造家。[44]

刘开渠当时秉持的理念是，艺术对民众起着启蒙与教化的作用。这是对新文化运动开启民智理想的延续，也是林风眠所一贯主张的。此外，刘开渠所言的“研究艺术的人不应该再当一个少数人的消遣品的奴隶者”，与前文林风眠所言的警惕“艺术家将变为多数人的奴隶，而消

海燈
北京春季藝術大會特刊
一九二七年五月二十五日出版
第一期目錄
一、藝術大會的評價 克萊多講 李毓化記評
二、整個的藝術運動 楊邁生
三、藝術大會與藝術運動 李仲剛
四、藝術與民衆 劉開渠
五、現代的建築 汪伯
六、藝術的定義 楊子成
七、圖案的研究 孫蓬龍
八、中國畫的今昔觀 虞岡錫
九、也隨孤雁飛去 關興
十、還是夢呢 李現勃
十一、五五劇社參加藝術大會的方針 王瑞麟
十二、第二次春季藝術大會概要

图6 《海灯·北京春季艺术大会特刊》封面，1927年5月25日

失其性格与情绪之表现”看似矛盾，实际上是一致的。刘氏强调的是艺术的受众不应是少数人，这样才能实现社会艺术化，林氏则强调艺术的创作主体的自主性，避免艺术走向庸俗化。

关于何为“整个”？北京艺术大会除邀请艺专美学教授、北大哲学教授邓以蛰外，还特意邀请北大教授丁西林、张仲述、杨振声及陈源、凌叔华夫妇前来参加茶话会。这封由林风眠执笔的邀请信这样阐述“整个”：

艺术大会，便是负了推动艺术前进的责任的，整个艺术界的同志们，艺术运动，不是一人、一校、一国、一地的艺术运动，而是全世界、全人类文化运动的一部分。所以艺术大会也不是任何人所能私有的，而是全人类、全世界、全中国的工作之一。[45]

其对应的是大会使命号召“全国艺术家”“东西艺术家”“人类文化的倡导者”“世界思想家艺术家”联合起来等话语。当然，这只是理想的状态。

《海灯·北京春季艺术大会特刊》有杨适生的《整个的艺术运动》一文，这篇文章是杨氏对北京艺术大会不足之处的反思。他对艺术大会使命的理解是“集中艺术界的力量，实行整个的艺术运动”，“所谓‘整个的’包括时间的空间的艺术而言。艺术大会网罗各派性质不同画风不同作品在二千幅以上，为北京空前未有的展览会。在展览期间并举行各种有价值之音乐戏剧演奏。这样整个的艺术运动，目的就在引起民众欣赏艺术的兴趣，一面还可以做些改良艺术本身的工作。而所谓‘集中’，不仅是艺术作品种类的集中，更是有创作精神的画风的集中”[46]。不过，北京艺术大会在“集中”方面的呈现与组织者的设想则相去甚远，因为法国沙龙的作品审查机制在1927年的北京艺术界水土不服，故抛弃“画风集中”而采取克罗多建议的“混合陈列”，也是无奈的妥协之举。总而言之，在杨氏看来，北京艺术大会所“打倒的”“提倡的”“联合的”，都因为散漫无纪律，终究导致上述主张不能贯彻。

如果说林风眠的邀请信是从艺术参与者的视角来定义“整个”，杨适生则是在艺术内部定义“整个”。无论是林风眠还是杨适生，抑或是勾勒出“整个”美育发展图景的蔡元培，都寄望中国艺术从里到外能有一整个天翻地覆的变革。

结语：南去再造象牙之塔

在激进的标语之下，北京艺术大会以并不算成功的方式草草收场。如果说周作人的“塔”，是隐士蜷缩在十字街头上的“精神堡垒”的话，1927年林风眠观念中的“十字街头”则难免是来自“塔”上空中楼阁式的远距离俯瞰。北京艺术大会是林风眠归自法国以后，在北京艺专这座象牙塔中试图接近十字街头的一次试验。可惜在激进的口号式标语之下，难以掩盖此“十字街头”不过是理想主义者的想象。

在失望地离开北京后，林风眠写下《致全国艺术界书》这篇其回国后篇幅最长的言论。此文发表于1927年10月，为林风眠辞去北京艺专校长之职，赴南京任国民政府大学院艺术教育委员会委员期间。[47]

1936年，林风眠出版《艺术丛论》作自序时回顾这篇文章，称“现在看起来，那‘大声疾呼’诚然不免有些儿稚气；而发出那‘大声疾呼’来的心情也有些儿可怜；然而，须知道，那时绝不是像现在这样情形啊！”林风眠认为1935年到1936年前后，艺术的处境是可喜的，1927年则是可痛的。[48]称前者“可喜”，有多少言而由衷的成分？这是一个可以另文阐述的问题。然而，1927年的“可痛”，却是真切的。在1927年的《致全国艺术界书》中，林风眠流露出社会艺术化被现实政治无情摧残的悲愤。

1927年的林风眠服膺于蔡元培的“以美育代宗教论”，把“人心破裂”“失去人类原有的同情心”“冷酷残忍自私”的终极原因还是归咎于艺术的缺席，认为中国当下的社会困境，还是艺术运动不够彻底导致的，所谓“无艺术代宗教，故小民之命不值一钱”。改变此现状，出路仍然是社会的艺术化，“这不是别的影响，全是艺术不兴的影响，补偏救弊亦在于当今的艺术家！”[49]此后，林风眠再造一座象牙之塔，在杭州国立艺术院继续开展艺术运动，探寻社会艺术化的出路。

注释

[1]易家钺：《十字街头的中国（附图）》，《改造》1922年第4卷第5期，第32页。

[2][日]厨川白村著、鲁迅译：《出了象牙之塔》，《京报副刊》1925年2月14日。

[3]开明（周作人）：《十字街头的塔》，《语丝》1925第15期，第6—7页。

[4][6][7][26]鲁迅：《〈出了象牙之塔〉后记》（1925），《鲁迅译文集》（第三卷），人民文学出版社1958年版，第280、281、282—283、281页。

[5]厨川白村《出了象牙之塔》中的《文学者和政治家》一篇，鲁迅也没有翻译，其陈述的原委是：“惟原书在《描写劳动问题的文学》之后还有一篇短文，是回答早稻田文学社的询问的，题曰《文学者和政治家》。大意是说文学和政治都是根据于民众的深邃严肃的内底生活的活动，所以文学者总该踏在实生活的地盘上，为政者总该深解文艺和文学者接近。我以为这诚然也有理，但和中国现在的政客官僚们讲论此事，却是对牛弹琴，至于两方面的接近，在北京却时常有，几多丑态和恶行，都在这新而黑暗的阴影中开演，不过还想不出作者所说似的好招牌——我们的文士们的思想也特别俭啬。因为自己的偏颇的憎恶之

故，便不再来添译了，所以全书中独缺那一篇。”参见鲁迅：《〈出了象牙之塔〉后记》（1925），《鲁迅译文集》（第三卷），人民文学出版社1958年版，第280页。

[8]为此，周作人进一步说明称：“只是在现今中国这种态度最不上算，大众看见塔，便说这是智识阶级（就是罪），绅士商贾见塔在路边，便说这是党人（应取缔）。不过这也没有什么妨害，还是如水竹村人所说‘听其自然’，不去管它好署，反正这些闲话都靠不住也不会久的。老实说，这塔与街本来并非不相干的东西，不问世事而缩入塔里原即是对于街头的反动，出在街头说道工作的人也仍有他们的塔，因为他们自有其与大众乖戾的理想。总之只有预备跟着街头的群众去瞎撞胡混，不想依着自己的意见说一两句话的人，才真是没有他的塔。所以我这塔也不只是我一个人有，不过这个名称是由我替他所取的罢了。”参见注[3]。

[9]陈方竞：《日本文化取向：鲁迅、周作人新文化倡导“差异”的形成与表现》，《现代中文学刊》2009年第1期，第69页。

[10]周作人称：“戈尔特堡（Isaac Goldberg）批评蔼理斯（Havelock Ellis）说，在他里面有一个叛徒与一个隐士，这句话说得最妙：并不是我想援蔼理斯以自重，我希望在我的趣味之文里也还有叛徒活着。我毫不踌躇地将这册小集同样地荐于中国现代的叛徒与隐士们之前。”参见起明（周作人）：《随感录：十八、泽泻集序》，《语丝》1925年第145期，第15页。

[11]胡伟希、高瑞泉、张利民：《十字街头与塔——中国近代自由主义思潮研究》，上海人民出版社1991年版，第259页。

[12][日]厨川白村著、鲁迅译：《现代文学之主潮》，《鲁迅译文集》（第三卷），人民文学出版社1958年版，第244页。

[13]有麟：《走向十字街头》，《莽原》1925年第1期，第7-8页。

[14]叶灵凤：《象牙塔中》，《幻洲》1926年创刊号（上），第1-3页。

[15]潘汉年：《徘徊十字街头》，《幻洲》1926年创刊号（下），第1-3页。

[16]朱孟实：《谈十字街头：给一个中学生的十二封信之五》，《一般》1927年第2卷第3期，第345—349页。

[17][28][40]李树声：《访问林风眠的笔记》，《美术》1990年第2期，第21-23页。

[18][36][37]《林风眠等发起北京艺术大会（北京国立艺术专门学校寄来的稿件）》，《艺术界周刊》1927年第16期，第1-6页。

[19][43]林风眠：《艺术大会的使命——在北京艺术大会上的演辞（1927）》，朱朴主编：《林风眠全集·肆·文集》，中国青年出版社2014年版，第15页。

[20]杭春晓：《林风眠的“困境”——一位精英主义者的理想与现实（上）》，《新美术》2021年第3期，第93-112页。

[21]该宣言称：“我们要打倒一切传统艺术，我们要打倒一切为阶级而制作的艺术，我们要打倒非人间所谓为艺术而艺术的艺术，我们要使艺术深入人心，不是与人无关的天上的东西。我们各人有了以上志向，我们为集中势力，我们为运动扩大，我们为相互督促研究，所以我们有了形艺社联合组织。形艺社与民众接触的地方很多，然而最普遍的方法，莫过于展览会，我们形艺社为接近人间，深入人间，使民众真正知道伟大的艺术并不是鬼世界的艺术，虽然我们组织不久，没有惊人的业绩，也要举行展览会，不断地给社会上最多数看不见艺术的人一种认识的机会。民众！欢迎！欢迎你们来！”参见《形艺社展览会宣言（1927）》，朱朴主编：《林风眠全集·伍·年谱》，中国青年出版社2014年版，第71页。

[22]《形艺社后天开会，艺专学生所组织，林风眠等均加入》，《晨报》1927年3月1日。

[23]雷浩：《艺专校长林风眠的“角色”分析——以“北京艺术大会”为中心的考察》，中国艺术研究院2021届硕士学位论文，第23-24页。

[24]李中华：《1917—1937年北京国立专门美术教育研究》，中国艺术研究院2005届硕士学位论文，第62页。

[25][27]《林风眠与北洋政府教育总长刘哲谈话》，林风眠：《林风眠长短录》，中国青年出版社2014年版，第293、294页。

[29]王工：《北洋政府时期国立北京（**下转第70页**）

注释

[1][3][17]刘海粟美术馆、上海市档案馆编：《闳约深美》，中西书局、上海书画出版社2012年版，第84、449、60页。

[2]周淑静：《人物写生（粉画）》，《时报图画周刊》1920年7月14日第4张。

[4]韦季刚：《美国国家档案馆藏1914年庚款留学生入境记录》，参见清华大学校史馆“史海钩沉”板块（2020年12月21日）。

[5]《女西洋画士回国》，《妇女杂志》1919年第5卷，第11页。

[6]赵红芳、刘世斌：《美术教育家刘海粟》，山西人民出版社2020年版，第26页。

[7]王奇生：《中国留学生的历史轨迹1872-1949》，湖北教育出版社1992年版，第335页。

[8]王晓慧：《1922年清华停送专科女生留美始末》，《现代大学教育》2017年第3期，第58页。

[9][10][11]朱伯雄主编：《世界美术》（第6卷），山东美术出版社2006年版，第372、361、361页。

[12][13][16][18][19]刘海粟美术馆、上海市档案馆编：《不息的变动》，中西书局、上海书画出版社2012年版，第431、432、149、60、62页。

[14][15]华天雪、曹庆晖主编：《中国近现代美术·留学史料与研究工作坊论文集》，文化艺术出版社2020年版，第612、613页。

[20]刘海粟编绘：《色粉画》，商务印书馆1934年版。

[21]潘玉良：《我习粉笔画的经过谈》，《妇女杂志（上海）》1929年第15卷第17期，第51页。

[22]王济远：《评青年会智育部图画展览会》，《时事新报》1920年7月10日第14版。

[23]《第三届天马会出品之一斑》，《上海时报》（第三十二号）1921年1月9日。

[24]本埠小新闻：《周女士之粉画黎总统所得》，《小时报》1921年8月7日。

[25]陈抱一：《洋画运动过程略记》，顾森、李树声主编：《百年中国美术经典》，海天出版社1998年版，第30-42页。

上接第78页

艺专三烈士考》，《美术研究》2001年第4期，第6-13页。

[30]陈独秀：《文学革命论》，《新青年》1917年第2卷第6期，第6-9页。

[31]蔡元培：《文化运动不要忘了美育》，《晨报副镌》1919年12月1日。

[32]陈独秀：《新文化运动是什么？》，《新青年》1920年第7卷第5期，第10-15页。

[33][34]李风：《旅欧华人第一次举行中国美术展览大会之盛况》，《东方杂志》1924年第21卷第16期，第30-36页。

[35]该消息称自欧抵沪的王代之报告了海外艺术界现状，公推刘海粟为主席，于上海设立霍普斯会的分办事处，筹备第二届海外中国美术展览会。《国内外美术界之协进，筹办海外中国美术展览会，上海设分办事处》，《申报》1924年12月2日。

[38][39]林风眠：《艺术的艺术与社会的艺术》，《晨报星期画报（艺术大会号）》1927年第2卷第85期，第2页。

[41]邓以蛰：《从林风眠的画论到中西画的区别》，《现代评论》1926年第3卷第67期，第13-16页。

[42]邓以蛰：《民众的艺术（为北京艺术大会作）》，《现代评论》1927年第6卷第131期，第7-10页。

[44]刘开渠：《艺术与民众》，《海灯·北京春季艺术大会特刊》1927年5月25日。

[45]《北京艺术大会座谈会邀请信》，林风眠：《林风眠长短录》，中国青年出版社2014年版，第292页。

[46]杨适生：《整个的艺术运动》，《海灯·北京春季艺术大会特刊》1927年5月25日。

[47]《致全国艺术界书》曾发行单行本，为林风眠1927年所作，1928年发表于《贡献》杂志第5期，收入林风眠1936年出版的《艺术丛论》。

[48]林风眠：《〈艺术丛论〉自序（1936）》，朱朴主编：《林风眠全集·肆·文集》，中国青年出版社2014年版，第112页。

[49]林风眠：《致全国艺术界书》，《贡献》1928年第5期，第1-16页。